Alice
Mortagne

Si j'étais chanteuse de jazz…

Où l'on découvre la panoplie rêvée de l'auteur pour être une interprète modèle…

Mémoire de DEM
ENM de Villeurbanne

J'ai pas la sagesse de Gandhi
L'assurance de Mohammed Ali
J'ai pas l'âme d'un gangster, la bonté de l'Abbé Pierre
Ni l'aura de Guevara.

J'ai pas l'physique des magazines
J'ai pas l'humour de Charlie Chaplin
Je n'ai pas la science infuse, le savoir-faire de Bocuse
Non je n'ai pas ces choses là.

Je n'suis qu'un Soulman écoute ça, baby…

Ben l'oncle Soul.

Introduction

Pourquoi chanter ? Parmi une myriade de motivations, je retiens l'envie de créer, d'en apprendre plus sur soi-même et sur son corps, de ressentir des émotions, simplement par pur plaisir.
Entre chanter librement et devenir chanteuse, cependant, le chemin à parcourir semble long !
La question s'est donc (im)posée, à partir de ce constat : à qui voudrais-je ressembler, à quoi ambitionnerais-je ***si j'étais chanteuse de jazz ?***
Plus qu'une novice ou une apprentie, comment devenir une interprète accomplie (et reconnue), possédant les qualités qui m'apparaissent importantes ?
Les réponses que j'ai trouvées sont forcément subjectives, mes références (archi)connues, mais elles correspondent à mes aspirations et admirations du moment.
A savoir : scatter comme les plus grands, être une artiste complète dotée d'humour, de technique, de culture, de glamour…Bref, rien de bien compliqué !

Commençons sans plus tarder avec une première source d'inspiration accompagnée d'une réflexion sur l'utilisation à bon escient du « *shoo-bi-doo-bah* ».

Si j'étais chanteuse de jazz, j'aimerais posséder…

1. Le scat d'Ella Fitzgerald, de Sarah Vaughan et de Kurt Elling (sinon rien !)

Certain(e)s chanteur(se)s de jazz osent se lancer dans le scat, cette forme de jazz vocal souvent improvisée, où des onomatopées sont utilisées plutôt que des paroles.

> *"Le scat correctement défini est l'art de composer un solo dans l'ici et maintenant en utilisant des onomatopées (…) utiliser sa voix comme un instrumentiste."* [1]

D'autres, au contraire, préfèrent l'éviter soigneusement.
En effet, improviser en scat constitue peut-être l'un des plus grands paradoxes du jazz :
Un chanteur qui scatte avec autorité est habituellement considéré comme un « vrai » chanteur de jazz, pourtant tous les grands interprètes ne se sont pas frottés à l'exercice de l'improvisation vocale.
Ainsi, Betty Carter ou Ella Fitzgerald seraient indéniablement des chanteuses de jazz, mais que dire de Billie Holiday, Bessie Smith ou Dinah Washington qui elles n'ont jamais scatté ?
Tony Bennett sait incontestablement ce qu'est le jazz, pourtant son scat est peut-être le moins représentatif de ses talents artistiques…

Je suis, pour ma part, partagée :
Je conçois entièrement l'intérêt d'étudier le scat, surtout en termes de compréhension de la forme, de l'harmonie d'un morceau. Mon naturel d'enseignante reprend le dessus quand j'analyse le scat sous l'aspect pédagogique (il y a d'ailleurs un remarquable article pratique à ce sujet par Antonio J. Garcia que je viens de découvrir[2]). Je suis notamment convaincue que l'adage "si tu peux le chanter, tu peux le jouer" – déjà bien répandu aux premières heures du jazz à la Nouvelle Orléans – est fondé[3].
Et je ne renie absolument pas les grands maîtres, passés et actuels, comme Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan et Kurt Elling, dont les prouesses vocales et plus largement musicales me laissent…sans voix.

Dans "*Blue Skies*", issu de son album Ella Fitzgerald Sings The Irving Berlin Song Book, Ella se lance dans un solo de scat de deux grilles et demi. Elle débute en adaptant le riff venant d'être joué par le saxophone, puis le solo continue, répétant et développant des idées avec une grande fluidité. Elle fait notamment de nombreuses citations, telles que "*Here Comes The Bride*" (marche nuptiale) au début, puis "*Rhapsody In Blue*" vers le climax du solo), le tout en créant une joyeuse connivence avec l'auditoire.

[1] Interview de Kurt Elling
[2] Antonio J. García, *Music Educators National Conference MENC Journal,* Vol. 77, No. 1, paru en septembre 1990.
[3] Louis Armstrong, comme d'autres solistes de l'époque, pouvait passer du rôle de soliste instrumentiste à celui d'improvisateur vocal sans effort.

Sarah Vaughan improvise chaque fois qu'elle monte sur scène. Pourtant, elle a enregistré peu de solos de scat comparé à sa longue et prolifique carrière. "*Shulie-A-Bop*", issu de l'album Swingin' Easy de 1957, est un blues mineur de 16 mesures. Hormis la citation avec paroles de "*I Ain't Mad At You*" et la présentation de chaque musicien de son trio, l'interprétation est entièrement dépourvue de mots. Sarah Vaughan profite de ses solos pour démontrer son art du développement des idées mélodiques et rythmiques en insérant plusieurs séquences bop, ainsi qu'une citation de la "*Habanera*" de l'opéra Carmen de Georges Bizet au tout début de son premier solo. (cf Annexe)

Quand on compare le style d'Ella Fitzgerald à celui de Sarah Vaughan, on s'aperçoit que les improvisations d'Ella imitent le son des instruments des big bands de l'ère swing avec lesquels elle a beaucoup joué, tandis que les solos de Sarah Vaughan reprennent les instruments des petits combos de l'époque bop qui l'ont longtemps accompagnée.
Dans son interprétation de 1949 de "*Flyin' Home*", tiré de l'album Lullabies of Birdland sorti en 1956 et comportant des enregistrements datant de 1945 à 1955, Ella Fitzgerald alterne les consonnes plosives bilabiales "b" and "p" avec la plosive alvéolaire "d".
Les sons "b" and "p" se forment de la même façon que les sons des bois (pupitre de saxophones par exemple), c'est-à-dire en libérant dans l'anche (ou vers le micro) de l'air accumulé dans la bouche et mis sous pression, alors que le son "d" est similaire au coup de langue des cuivres (trompettes, trombones).
William Stewart, un chercheur de Seattle, suggère que cette alternance imite les échanges de riffs entre les sections de vents et les sections de cuivres, fréquents dans les big bands.
Sarah Vaughan, elle, tend à employer la consonne fricative "sh" conjointement à la voyelle "ah" grave, émise au fond de la gorge. Le "sh" ressemble au son des balais, communément utilisés à la batterie durant l'ère bop, la voyelle "ah" résonnant de la même manière que la grosse caisse.

Kurt Elling possède lui une voix chaude qui pourrait lui suffire à être élevé au rang de « crooner », tel un Frank Sinatra, un Harry Connick Jr ou un Mickael Bublé.

Mais, selon les nombreux journalistes l'ayant interviewé, il est plus que ça, car lui a choisi une voix plus difficile, celle du « vrai chanteur de jazz ».[4] Pour mériter ce titre, selon l'article, un vocaliste doit être capable de s'illustrer de la même manière que n'importe quel autre musicien de jazz. Ce qui signifie improviser, « scatter ». Il ne suffit pas d'insuffler une sensibilité particulière à une phrase ou d'oser une interprétation originale, pour s'arrêter aussitôt après le thème et passer le relais au pianiste ou au saxophoniste solo. Le chanteur peut faire ça lui aussi, créer « la mélodie qui n'a pas encore été chantée », comme le dit Kurt Elling.

[4] Article du journal the Independent, *Kurt Elling : this cat can scat !* par Sholto Byrnes, daté du 14 octobre 2007.

> *"We have to answer all the same questions that a composer answers: Fast or slow, loud or soft, many notes, few notes, when to take a breath, how much one instrument is interacting with another. . . . We have to do that in real time, in front of an audience, in interaction with one another."*[5]
>
> (On doit répondre aux mêmes questions qu'un compositeur: rapide ou lent, fort ou doux, beaucoup ou peu de notes, quand respirer, à quel point un instrument interagit avec un autre…On doit faire tout ça en temps réel, devant un public, en interaction avec les autres.)

Kurt Elling est particulièrement virtuose dans le scat, passant des cris suraigus aux râles profonds et sombres, faisant montre de son incroyable ambitus et de son infaillible technique !

Au delà de l'enthousiasme de se lancer, Kurt Elling explique qu'un solo de jazz vraiment génial est avant tout une histoire à raconter avec un début, un milieu et une fin. Ce n'est pas seulement la maîtrise d'éléments techniques et de procédés, mais surtout l'expression de sa vie intérieure et émotionnelle…

Ce que j'aime chez lui, c'est son imagination. La puissance de son inventivité, aussi bien en scat qu'en vocalese (jazz vocal dans lequel des mots sont ajoutés à des solos originellement instrumentaux, composés ou improvisés. Contrairement au scat, le vocalese emploie des paroles, écrites ou imaginées sur l'instant), fait de lui l'un des plus grands chanteurs vivants et sans doute de tous les temps à mon sens. Et en plus, il est poète, aime la philosophie et la politique qu'il partage avec son « ami » Barack Obama !

Bon…mais s'il peut m'impressionner, je ne suis malheureusement pas particulièrement émue par le scat. Disons que je l'apprécie surtout dans le Bebop et que sa nature même, fantaisiste, syllabique, semble détonner avec l'intensité poignante d'une ballade.
Pourquoi donc devrais-je tenter quelque chose en tant que chanteuse que je n'apprécie pas particulièrement en tant qu'auditrice ?
On sait que pour improviser, il faut déjà en avoir envie.

> *« L'apprentissage des moyens ne saurait remplacer l'aptitude imaginative, le génie personnel*[6] *»*

Il faut de ce fait provoquer ce désir, le construire, à force de temps, nécessaire et incompressible, de découvertes, de patience, etc. Je continue donc à travailler, à psalmodier le *Pattern austère*[7].

L'envie vient aussi de l'amusement, de l'apparente légèreté et facilité des choses. Si j'étais chanteuse de jazz, j'aimerais ainsi détenir…

---

[5] Idem
[6] Jean-François de Raymond, *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980
[7] Très bon jeu de mot que j'ai emprunté à J.Siron.

2. L'humour de Léo Watson et de Slim Gaillard

La question de l'improvisation musicale dans le jazz relève de la liberté du sujet-improvisateur, autrement dit, la marge et le degré de liberté que l'improvisation met à notre disposition.

> *L'improvisateur est jugé sur ce qu'il joue et pas seulement sur la manière dont il le joue. Aux contraintes purement interprétatives, se surajoutent donc celles qui concernent le fond et non plus la forme, puisque l'improvisateur joue «sa musique». C'est en cela que l'on peut dire que l'improvisation est une création*[8].

L'improvisation, sans rentrer plus dans la philosophie, nous invite à utiliser tout ce qui se présente comme des cadeaux pour créer, amener des idées, développer son imaginaire. Tous les univers sont compatibles.

Quand on improvise, comme au théâtre, on est à la fois scénaristes, metteurs en scène et interprètes, c'est-à-dire compositeurs, scénographes de la performance et interprètes.

L'improvisation est un outil qui place les relations et les communications au centre. Comme pour entrer en relation, l'improvisation demande d'aller vers l'autre, de s'exposer à son regard, d'assumer ses positions, ses idées mais également de les remettre en question, de s'ouvrir à l'interactivité, de développer sa spontanéité, d'écouter et d'utiliser le langage verbal et non verbal. Elle demande de se mettre « à nu », ce qui peut nous mettre en danger (ou nous le faire penser).

L'humour peut être une composante de l'improvisation, qui renvoie à plusieurs choses : il permet de s'en sortir face à un auditoire difficile, peut faire partie de la musique elle-même, ou encore être un rite de passage pour un(e) apprenti(e)-musicien(ne) comme moi en créant un challenge personnel.
Il se présente sous trois formes principales : verbale, qui utilise particulièrement le scat, physique, illustrée par exemple par les grimaces de Louis Armstrong et « culturelle », par l'utilisation de références incongrues au milieu des solos.

L'humour constitue une part importante de nombreux solos vocaux. Presque tous les solos « célèbres », en tout cas mémorables, présentent des passages volontairement humoristiques : citations musicales, choix des syllabes, moments de « charabia », bruitages, qui créent des liens avec le public, des clins d'œil. Au-delà de l'aspect technique, l'humour à aussi cette grande faculté d'apporter de la joie dans la musique.

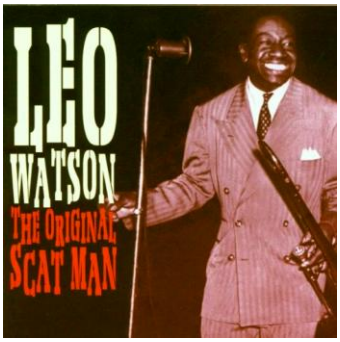
Ella Fitzgerald - encore elle - intègre de nombreux fragments de musique populaire et de phrases de standards dans ses improvisations, qui attirent irrésistiblement l'auditoire.

---

[8] Petard Antoine, *L'improvisation musicale: Enjeux et contrainte sociale,* Paris : L'Harmattan, 2010.

Par exemple, dans son célèbre enregistrement de *How High the Moon* live à Berlin de 1960, elle cite plus d'une douzaine de chansons, issues du répertoire populaire ou de standards de jazz, dont *The Peanut Vendor, Heat Wave, A-Tisket A-Tasket* (qui fut son premier « hit ») et *Smoke Gets in Your Eyes.*
J'aime aussi particulièrement son célèbre solo de 1969 sur *One note Samba*, un peu décalé, qui mêle citations, imitations, bruits, interpellations… À la voix, la virtuosité du scat demande un talent fou, car le chanteur ne peut pas s'appuyer sur des doigtés aisément mémorisables, mais il faut bien retomber sur ses pieds à un moment ou à un autre !

Mais si j'improvisais, j'aimerais pouvoir le faire avec l'humour et la vivacité d'esprit de Léo Watson et Slim Gaillard.
L'influence de Léo Watson est plus importante que ne l'est sa popularité. Contemporain d'Armstrong (1898-1950), il dirige son propre orchestre, étant aussi batteur et guitariste. Dans les années 30, il chante dans des big bands menés par le clarinettiste Artie Shaw et le batteur Gene Krupa. Possédant un ambitus impressionnant, capable de passer sans efforts de la voix de poitrine à la voix de tête - le falsetto -, il choisit cependant fréquemment de changer brutalement de registre à des fins comiques.
Quand Armstrong chante un chorus entier à la manière d'une trompette, Léo Watson part dans tous les sens, utilisant des onomatopées, des imitations d'instruments, des citations de chansons populaires, des effets sonores et du phrasé humoristique. Sa voix devient souvent un instrument à part entière dans les passages de tutti.



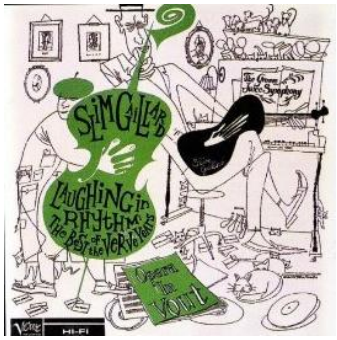
Dans *Jada*, l'un des rares enregistrements disponibles, son chorus est presque indescriptible.
Sa phrase d'introduction joue sur le titre, suivie d'un riff, puis d'une citation de *Jingle Bells,* le reste mélange onomatopées, mots…Dans son second chorus, on entend bien l'imitation de la trompette par l'utilisation du staccato.
Ses interprétations sont toujours imprégnées de légèreté et d'absurdité, veine que suivra Slim Gaillard après lui.

Dans une chanson comme *Jada*, Léo Watson chante dans le style swing. Mais il introduira aussi du phrasé bop sur *Night and Day,* rebaptisé *Tight and Gay.* Le style bebop, tel que pratiqué par Gillespie, comprend du chant mais plutôt de manière anecdotique à l'époque, c'est en tout cas nouveau. Tandis que les instrumentistes bop transforment la musique, un style comparable évolue en parallèle chez les chanteurs, notamment mis en lumière par Slim Gaillard.

Slim Gaillard est un « entertainer » particulièrement original et drôle, connu pour son humour déjanté et irrévérencieux à la scène comme à la ville. Personnage un peu énigmatique, qui s'invente une nouvelle vie à chaque interview, joue de plusieurs instruments (en même temps) et invente une

langue imaginaire baptisée « Vout » (dont il a même fait un dictionnaire, « the Vout-o-Reenee dictionary »). Il écrit ses propres chansons, remplies de satire, d'onomatopées et parfois de parodies de styles musicaux plus « sérieux ».

Un premier exemple de son scat humoristique est en trio avec Léo Watson et Bam Brown en 1945 dans *Avocado Seed Soup Symphony*, dans lequel ils scattent sur des variations du mot "avocado" (avocat) durant la plupart de l'enregistrement. On entend au début une présentation du morceau qui amuse beaucoup l'auditoire, le tout est un vrai show, un patchwork divertissant et très original de 6 minutes environ.



Un peu plus tard, en 1951, Slim Gaillard, avec son album "Laughing In Rhythm" réalise une version surréaliste de *Babalu* (*Orooney*). Il fait ici une reprise drôle et bizarre d'un traditionnel cubain : *Babalu*. La version commence par l'exposition plutôt classique du thème (une imitation de l'enregistrement de Xavier Cugat). Mais son imagination prend vite le relais et il commence à mixer le mot "*Orooney*" et d'autres phrases en "Vout" avec les paroles en Espagnol. Au moment où il cite *Jingle Bells* (encore !), on est déjà dans un univers complètement différent, où toutes sortes de langues, réelles et inventées, fusent de tous côtés.

L'humour est donc un élément important de la personnalité du chanteur. Qu'il soit intrinsèque à celle-ci ou créé pour la scène (comme on l'a attribué à Armstrong, dont les yeux écarquillés et le large sourire permettaient aussi de faire un pied de nez à la situation de l'homme noir dans un monde de blancs…), il constitue, selon moi, un atout supplémentaire pour l'interprète.

J'admire l'artiste « entertainer », désigné par un mot Anglais qu'on a d'ailleurs du mal à traduire en Français; entre chansonnier, comédien, humoriste et amuseur. Un noble saltimbanque capable de chanter, faire rire, souvent d'esquisser quelques pas de danse et de jouer un personnage.

Si la personnalité est essentielle, la voix, *a fortiori*, va être un élément déterminant de l'individu-chanteur. D'ailleurs, ne rêve-t-on pas tous de posséder de multiples aptitudes vocales ?

Ainsi, si j'étais chanteuse de jazz, j'ambitionnerais d'avoir…

3. La polyvalence de l'homme-orchestre : Bobby McFerrin

On connaît son CV:
Chanteur capable d'aborder tous les registres, Bobby McFerrin est un virtuose de l'art vocal. Cet artiste hétéroclite aime mélanger les genres : jazz, funk, classique ou world music, et enchaîne sans peine de Bach à John Coltrane ou de Mozart à Charlie Parker. Ses collaborations avec Yo-Yo Ma, Chick Corea, l'orchestre Philharmonique de Vienne ou Herbie Hancock ont fait de lui un ambassadeur du classique et du jazz. Sa chanson "*Don't Worry, Be Happy*" en 1988 lui a valu une reconnaissance mondiale. Il a reçu pas moins de 10 Grammy Awards. Egalement chef d'orchestre de grands ensembles symphoniques, il a enregistré près de 20 albums et continue à parcourir les scènes du monde entier. Il est aussi pédagogue et souvent porte-parole de l'éducation musicale.[9]

Sa carrière est hors normes. Les habitués de ses spectacles, en tant que chef d'orchestre ou chanteur, savent que chaque prestation est unique, pleine d'inattendu. Ses shows sont pour la plupart entièrement improvisés, participatifs, ce qui le distingue des autres chanteurs. Son improvisation lui acquiert une liberté totale et un répertoire sans cesse renouvelé. Il est l'un des rares artistes à dépasser les genres musicaux, les stéréotypes, pour se créer un « son » propre.

Cette originalité vient du fait qu'il explore de nouvelles possibilités : diphonie, chant d'une mélodie et de son accompagnement simultanément à l'aide de percussions corporelles, scat sous forme de jeu avec le public…Son approche du chant est bien caractérisée par son album de 1984 "The Voice", le premier album de jazz vocal solo enregistré sans accompagnement ou overdubbing (re-recording).

Sur scène, Bobby McFerrin impressionne par son charisme, son humour et son impressionnante technicité vocale. Grace à un ambitus de quatre octaves et une vaste gamme de techniques vocales, McFerrin n'est pas un simple chanteur, il est une vraie source d'inspiration, un explorateur qui combine jazz, folk, une multitude d'influences venues des musiques du monde – chant choral, a cappella – et musique classique. Il multiplie les occasions et les contextes pour exprimer sa musicalité, notamment en tant que chef d'orchestre (et il a travaillé avec de grands, tels que le philarmonique de New York, les orchestres de Cleveland et de Philadelphia, l'orchestre symphonique de Chicago, etc).

C'est d'ailleurs devenu un vrai «homme-orchestre », capable de reproduire avec sa voix un nombre incalculable d'instruments. Lors de ses interview, il explique tirer ses inventions mélodiques et rythmiques pas uniquement de l'imitation des instruments, mais surtout de l'écoute des possibilités infinies de la voix humaine au travers du langage et des mots.[10]

[9] Inspiré de la biographie de la chaîne Mezzo, http://www.mezzo.tv/nos-programmes/bobby-mcferrin-chick-corea-duo-live-jazz-vienne-0
[10] Bobby Mc Ferrin in Essen, Germany, Août 2010, Beatbox battle TV.

Voici un exemple de son univers :

I Hear Music, Spontaneous Inventions, 1986.
Grâce à son extraordinaire ambitus et sa capacité à passer du grave à l'aigu très rapidement (comme Léo Watson), Bobby McFerrin peut créer l'illusion d'une ligne de basse continue sous ses improvisations en falsetto. En ajoutant des percussions corporelles (mains, poitrine), on a l'impression que la section rythmique est complète.

Le concert dont "Spontaneous Inventions" est extrait a aussi été filmé, devant une salle comble (et cela, pour rappel, avant le succès de *Don't Worry, Be Happy*). Sur *I Hear Music*, Bobby McFerrin énonce la première phrase puis supprime tout à fait les mots. Il arrive à faire sonner la grille d'accords durant la plupart du solo, exercice difficile a cappella. Quand il interpelle enfin le public, son choix un peu loufoque d'onomatopées enlève peut-être à la qualité rythmique et harmonique, mais entendre l'auditoire lui répondre de manière précise et enthousiaste compense la suspension temporaire du temps et de l'harmonie.

Bobby McFerrin développe encore de nouvelles techniques de « jazz » vocal en utilisant au maximum les capacités de son micro conjointement au choix des onomatopées : Il l'éloigne pour diminuer les aigus et le gain et le rapproche quand il utilise des rythmes nécessitant des basses. C'est donc un va-et-vient continu, simulant des échos avec son larynx, des décrescendos brusques qui imitent le potentiel des instruments.[11]
Il dispose également son micro au niveau des ganglions, ce qui ne fait que ressortir les basses de sa voix. À cet emplacement du micro, il peut même chanter deux voix simultanément (*Drive* - The Collection (2007)).

En France, Médéric Collignon, que je commence à découvrir, semble aussi aborder la voix comme un instrument. Il mêle dans ses improvisations vocales des techniques de beatbox, du scat et des vocalisations dans le registre suraigu (*Auscultation cardiaque*). A la différence de Bobby McFerrin, il utilise aussi des effets électroniques pour déformer sa voix, l'amplifier ou la moduler.

Cette polyvalence m'apparaît donc comme une richesse. L'envie (et le besoin) d'explorer divers horizons et de continuer à progresser, chercher, est en tout cas une « valeur » importante, qui caractérise déjà mon parcours. On peut penser qu'on sera peut-être un bon généraliste plutôt qu'un excellent spécialiste, en tout cas Bobby McFerrin, lui, semble s'illustrer avec brio dans tout ce qu'il entreprend (même si personnellement je suis moins fan de ses reprises de Vivaldi avec orchestre…).

En parlant de culture, de richesse et d'inspiration(s), j'aspirerais à posséder, ne serait-ce qu'un peu, de…

[11] Source : Wikipedia

4. La richesse harmonique de Debussy et de Ravel

J'ai toujours apprécié l'art du début du XXème siècle, tant pictural que musical, et particulièrement Debussy et Ravel, dont les couleurs et la palette sonore créent de véritables tableaux (même si Debussy et Ravel refusaient catégoriquement le qualificatif d' « impressionnistes » qu'ils estimaient réservé à la peinture[12]).
La constitution de l'identité d'un musicien passe par le métissage de toutes ses influences et je le constate, car nombre de musiciens de jazz se sont inspirés des maîtres de la musique « savante » qui les ont précédés : Tom Jobim fait référence à Fréderic Chopin, Chick Corea à Joachim Rodrigo et presque tout le monde à Jean Sébastien Bach !

Pour ma part, j'aimerais posséder la palette de couleurs de Debussy, et pourquoi pas de Ravel.
On pourrait faire une longue étude sur l'harmonie debussyste ou ravélienne, mais cela pourrait constituer l'objet d'un autre mémoire à part entière.
Simplement, Debussy a réussi, avec son caractère rebelle et bouillonnant, à se détacher des contraintes harmoniques inculquées par « l'Académie » pour ne garder, qu'au nom de son seul plaisir, l'organisation des accords.

> *« Il personnifie chaque accord, considéré en soi pour sa propre beauté, pour le caractère de sa sonorité. Cet accord n'en détient pas moins ses lois d'engendrement, issu de glissements, ou de différentes conjonctions de mouvements mélodiques ».*[13]

Debussy expose lui-même ses conceptions harmoniques à ses détracteurs (comme Vincent d'Indy) :

> *« Je ne crois plus à l'omnipotence de votre sempiternel : do, ré, mi, fa, sol, la si, do. Il ne faut pas l'exclure, mais lui donner de la compagnie, depuis la gamme à six tons jusqu'à la gamme à vingt et un degrés. […] La Musique n'est ni majeure, ni mineure…c'est un compromis entre tierces majeures et tierces mineures : du coup les modulations réputées les plus lointaines deviennent simples…Avec les 24 demi-tons contenus dans l'octave, on a toujours à sa disposition des accords ambigus, qui appartiennent à 36 tons à la fois. A plus forte raison dispose-t-on d'accords incomplets, d'intervalles indéterminés, encore plus flottants… »*[14]

Ce qu'on lui reproche est finalement ce qui donne la saveur que j'apprécie à ses œuvres : enchaînements d'accords parallèles, d'accords de septième non résolus, alternances d'accords parfaits, de septième, de neuvième, de onzième, emploi d'accords altérés et incomplets qui créent

---

[12] Citation : « Si vous me demandez si nous avons une école impressionniste en musique, je dois dire que je n'ai jamais associé ce terme à la musique. La peinture, ah, ça, c'est autre chose ! Monet et son école étaient impressionnistes. Mais dans l'art sœur, il n'y a pas d'équivalent à cela. » — Extrait d'un entretien accordé au *Musical Digest*, avril 1928, In: Orenstein A, *Maurice Ravel : Lettres, écrits et entretiens*, Flammarion, 1989
[13] Jean Barraqué, *Debussy*, Ed Seuil, collection Solfèges, 1977
[14] C. Debussy, cité par E. Andréani, *Antitraité d'harmonie,* Ed 10/18, 1979

un « dépaysement » tonal, utilisation de modes existants (mode lydien, gamme par ton…) ou composites.

De plus, Debussy s'est intéressé à la voix et à la chanson, à la difficulté de chanter le français pour que le texte reste perceptible. Le style vocal de *Pelléas* n'est pas lyrique : la mélodie évite les écarts trop disjoints, les sauts de registres, les violentes oppositions dynamiques, ce qui oblige l'orchestre à accompagner avec raffinement et discrétion. Dans la chanson de *Mélisandre*, Debussy introduit le style de la mélodie populaire, en se servant de l'émission chuchotée, de l'articulation haletante et hachurée.
Dans *Sirènes*, un chœur de femmes chante sur la syllabe *a*. L'absence de paroles et le traitement orchestral qu'il en fait (effets originaux) constituent l'une des premières tentatives d'intégrer la voix à l'orchestre en la traitant d'une façon instrumentale.
Ces recherches d'écriture vocale, bien qu'indirectement liées à la richesse harmonique qui est l'objet de ce chapitre, me paraissent intéressantes car je peux faire le lien avec l'inépuisable recherche d'interprétation à laquelle travaillent tous les chanteurs…mais poursuivons.

Ravel, après Debussy, appartient à la même époque, et leurs musiques ont toutes deux des caractéristiques de l'esthétique musicale française de cette période, en quelque sorte un fond commun. Cependant, ils s'en détachent de manière différente.
L'abondance des gammes par ton dans certaines œuvres des débuts de Ravel (l'ouverture de *Féerie*) provient de Debussy ou du moins de toute « l'excitation harmonique » liée au monde nouveau que Debussy a permis de révéler... Ravel n'aurait peut-être pas été le même sans Debussy, il aurait probablement été un génie et un immense mélodiste (puisqu'il adorait Massenet tout comme Debussy, du reste) mais ses œuvres n'auraient peut-être pas été aussi riches sur le plan harmonique seul.
Les points communs sont sans doute dus avant tout à des influences communes : picturales (les impressionnistes), poétiques (Mallarmé, les romantiques tardifs) et musicales (Massenet, Franck, Liszt…), bien qu'ils se soient sans doute influencés l'un l'autre également (il y a des restes de *La mer* dans *Daphnis*). Ravel est effet plus tonal, moins "suspendu" et éthéré. Il enrichit considérablement les harmonies (6te ajoutée, 11è, etc...) tout en gardant le plus souvent les fonctions tonales et en usant avec parcimonie des dissonances : Ravel revient souvent à la base, à l'enchaînement V - I.
L'attachement à la tradition et à l'artisanat (au sens noble) est aussi plus vigoureux chez lui.
C'est un caméléon, qui change de style et d'influences, alors que Debussy a approfondi son style durant toute sa carrière.

Ce qui est donc intéressant dans la constitution de la richesse harmonique (mais il en serait de même pour la recherche mélodique ou rythmique), c'est la culture sous-jacente, les influences que l'on doit apprendre à apprivoiser, organiser. Retrouver la liberté d'expérimentation de Debussy, se fichant des convenances, regrettant d'avoir gagné le prix de Rome grâce à un exercice de style ne correspondant pas à ce qu'il composait vraiment. Savoir garder une impression des musiques que

nous découvrons, parfois par hasard, comme Debussy rencontrant les musiques d'Extrême-Orient (et en particulier les gamelans de Java) lors de l'Exposition Universelle de 1889, et en rester fasciné.

Ravel, influencé par ses prédécesseurs : Couperin et Rameau (*Le Tombeau de Couperin*), Chopin et Liszt (*Gaspard de la nuit*, *Concerto pour la main gauche*), Schubert (*Valses nobles et sentimentales*), Schönberg (*Trois poèmes de Mallarmé*), Saint-Saëns et Mozart (*Concerto en sol*) et ses confrères de l'école Française (Satie, Debussy, avec *Jeux d'eau*, *Quatuor à cordes*) ou Russe (*À la manière de… Borodine*, orchestration des *Tableaux d'une exposition*), l'a aussi été par toutes les musiques folkloriques : Pays basque (*Trio en la mineur*), Espagne (*Habanera*, *Pavane pour une infante défunte*, *Rapsodie espagnole*, *Boléro*, *Don Quichotte à Dulcinée*), Orient (*Shéhérazade*, *Introduction et Allegro*, *Ma mère l'Oye*), Grèce (*Daphnis et Chloé*, *Chansons populaires grecques*) et sonorités Tziganes (*Tzigane*)[15].

Une dernière influence importante, que lui fit mieux découvrir Gershwin au cours de la tournée américaine de 1928, est celle de la musique noire américaine. Il en introduisit de nombreuses touches dans les chefs-d'œuvre de sa dernière période créatrice (ragtime dans l'*Enfant et les sortilèges*, blues dans le second mouvement de la *Sonate pour violon*, jazz dans le *Concerto en sol* et le *Concerto pour la main gauche*).

La boucle est donc bouclée, si, pour chanter du jazz, je m'inspire de Ravel qui s'en est lui-même imprégné. J'aime beaucoup cette citation :

> *« Vous, les Américains, prenez le jazz trop à la légère. Vous semblez y voir une musique de peu de valeur, vulgaire, éphémère. Alors qu'à mes yeux, c'est lui qui donnera naissance à la musique Américaine[16] »*

Ravel admirait donc le jazz et son langage, avec ses règles et sa syntaxe, que sont les gammes, les modes et les accords.

Ma collection est presque complète à présent : je sais où chercher le phrasé, l'humour, la technicité, la musicalité, la culture…
Pourtant, il manque encore un élément clé de la panoplie de la chanteuse de jazz : le charme !
Parce-que si l'on est douée et intelligente, c'est encore mieux quand on est belle.

Dans ce cas, je ne pourrais que rêver d'avoir…

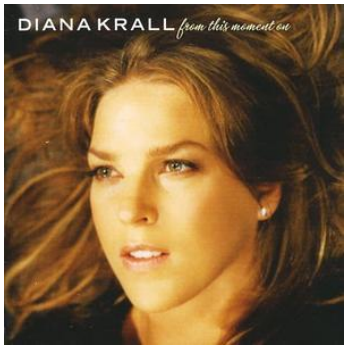
[15] Source : Wikipedia
[16] Maurice Ravel, Interview accordée par Ravel au *Musical Digest*, avril 1928.

5. Le glamour de Diana Krall et de Jane Monheit

Bien qu'on ne juge pas un livre à sa couverture, comme disent nos amis Américains, les chanteuses de jazz n'ont jamais été aussi belles ! Les couvertures des albums sont maintenant dignes des pages de *Vogue*.

Diana Krall, d'après Stéphane Keochlin[17], a toujours admiré Nat King Cole, dont elle rêvait d'endosser l'habit de « chanteur de charme ».

> *Diana Krall chante et joue du jazz, certes, mais aussi de la chanson, des mélodies, le regard planant devant son piano. Un corps alangui dans de la dentelle. Son premier album « Stepping out » (1993), puis « love scenes » (1997), « When I look in your eyes » (1999), « The look of love » (2001), vantent l'amour, la romance[18].*



On imagine que tout ce glamour demande du travail : Sur la pochette de son album de 2006, From this moment on , elle remercie ses deux coiffeurs, ses deux maquilleuses, son styliste, tous cités avant Steinway pour le piano et Elvis Costello, son mari et collaborateur.

Le label de Jane Monheit communique, dans sa biographie officielle, sur le fait « indiscutable » que la chanteuse est une « incroyable beauté aux cheveux d'un noir de jais » (*a "stunning, raven-haired beauty[19]"* en Anglais…) et mentionne après coup son talent vocal.

J'en viens donc à croire que les maisons de disques choisissent des chanteuses de jazz toujours plus jeunes et jolies…

[17] *Jazz ladies, le roman d'un combat*, Stéphane Koechlin, Ed Hors Collection, 2006
[18] idem
[19] http://www2.concordmusicgroup.com/artists/Jane-Monheit/

Les réalisateurs passionnés de jazz s'intéressent d'ailleurs à des chanteuses comme elles qui semblent déjà appartenir à Hollywood. Diana Krall se frotte depuis longtemps au monde du cinéma : Clint Eastwood compose pour elle, Woody Allen l'engage comme chanteuse de bar glamour à Manhattan dans son film *Anything Else (La vie et tout le reste*, 2003), et je l'ai même découverte dans le film retraçant la vie de Cole Porter, *De Lovely,* d'Irwin Wincler en 2003, où elle interprète *Just one of those things*, un peu soûle.

A l'heure où les grands orchestres symphoniques recrutent toujours leurs membres lors d'auditions derrière des paravents, pour ne prendre en compte que la musique, il me semble paradoxal que les chanteuses s'engouffrent dans cette brèche un peu sexiste : on serait tenté de reluquer leurs jambes avant de s'intéresser à leur talent.

Si on regarde les chanteur(se)s de jazz actuel(le)s, on s'aperçoit que le jazz est devenu le symbole de la sensualité et du glamour. S'il était autrefois la musique un brin miteuse et peu recommandable du prolétariat, jouée dans les bordels, c'est devenu le fond sonore des gens beaux, sexy et stylés. Ou simplement le fantasme d'une époque romantique, un peu désuète. Il n'y a qu'à voir les pochettes des CD, qui rappellent la mode et les coiffures de l'âge d'or d' Hollywood.

Le criard, le rugueux, qui faisaient autrefois partie du jazz vocal (la voix rauque de Louis Armstrong, le pathos de Billie Holiday…) ne sont plus à la mode. Les chanteuses semblent embellies, nous rappelant une vision idéalisée des relations et de la séduction des années 40 et 50, légèrement remises au goût du jour. Le look du CD, la promotion de l'artiste, le choix des chansons convergent vers le même point « rétro ».

Selon le journaliste Ted Gioia[20], le jazz vocal n'a jamais développé la dimension expérimentale : il n'a jamais eu son Ornette Coleman, son Coltrane ou son Cecil Taylor. Pas de chanteur d'avant-garde ayant exercé une vraie influence sur la musique. Tandis que le reste du monde du jazz luttait vers le futur, les chanteurs restaient obsédés par le passé. Encore aujourd'hui, une des difficultés pour une apprentie chanteuse comme moi est de savoir que faire de la tradition, et surtout de ne pas se laisser submerger (et décourager) par elle.

Mais si j'admire le glamour de Jane Monheit et de Diana Krall, c'est surtout parce qu'elles ont réussi à apprivoiser cet héritage, dans des styles différents et qu'elles ne sont pas dénuées de talent.

Bien qu'elle soit traditionnaliste et ne prenne pas beaucoup de « risques » à mon goût, Jane Monheit possède un superbe ambitus, un débit brillant, un timbre chaud et une intonation claire qu'elle met au service d'un répertoire de standards, principalement. Il n'y a pas de noirceur dans les "recoins émotionnels" de ses chansons, tout se passe en surface, sans besoin d'aller sonder les entrailles du

[20] Article *The state of jazz vocals today,* Ted Gioia, jazz.com

morceau. Elle est effervescente dans les chansons up-tempo (et à ce propos j'avoue volontiers que j'ai beaucoup chanté SA version de *No more blues*) et délicieuse dans les ballades.

Elle a sans doute encore de quoi évoluer, pas vraiment au niveau technique, mais plutôt dans la profondeur psychologique des chansons. Cela ajoutera à un arsenal déjà impressionnant, sans compter son "incroyable beauté aux cheveux d'un noir de jais" !

Diana Krall, elle, n'en fait jamais trop. Elle parvient à saisir l'émotion d'une chanson et n'en dévie pas, n'ajoute pas d'effet théâtral sur les paroles, pas de petits interludes scat qui viennent rompre le charme. Elle est ancrée dans la tradition, son répertoire n'est pas si différent de celui qu'Ella ou Sarah chantaient lors de la précédente génération, et je trouve que c'est un choix courageux et difficile !

Des centaines de chanteuses essayent sans grand succès de ressusciter *'S Wonderful* ou *Let's Fall in Love.* Philippe Baudoin, pianiste de jazz et chercheur, définit un standard comme « *un morceau populaire qui a résisté à l'épreuve du temps* »[21] et ajoute que le standard « *a donné lieu à un grand nombre d'interprétations*[22] ». Difficile donc d'innover quand ces standards ont été tellement chantés et par les plus grand(e)s. Mais Diana Krall évite les pièges, l'imitation. Elle n'essaie pas de scatter plus vite ou plus fort qu'Ella (d'ailleurs elle ne scatte pas, que je sache…) ou d'atteindre des notes plus extrêmes que Sarah… Elle fait simplement comme elle le sent, l'entend, semble « vivre » la musique et la rend actuelle, qu'elle ait été écrite en 1938 ou 1968.

J'aime sa technique qui n'est pas immédiatement visible, pas comme celle des chanteuses « à voix » qu'on entend à la Star Ac. Si on prend un métronome, par exemple dans la version de *I'm Through With Love* (tiré du CD All for You), on s'aperçoit que le métronome classique ne connaît pas ce tempo ! Les jazzmen d'héritage bebop qui jouent vite et brillamment retiennent l'attention (comme j'ai pu en faire l'expérience à New York, où le genre reste très apprécié), mais réussir à atteindre un état fluide, limpide et le maintenir, à 35 battements à la minute, me paraît aussi ardu.

Diana Krall est assez remarquable à ces tempi : ses chansons respirent, spacieuses et naturelles. Le phrasé reste souple, sans entraves, un peu comme celui de Mark Murphy dans son CD de 2005 consacré aux ballades, Once to Every Heart (en particulier sa version de *Skylark/You don't know what love is*).

Diana Krall et Jane Monheit ont donc réussi à conjuguer beauté et talent (mais aussi vie familiale…), ce qui redonne un peu la foi dans ce monde commercial. Bien que répondant aux lois du marché, le jazz reste un milieu où le naturel conserve une place et ou d'autres chanteuses - telles que Madeleine Peyroux - un peu moins sophistiquées ont aussi leur place. Tous les espoirs sont donc permis !

[21] Baudoin Philippe, *Dictionnaire du Jazz*, Robert Laffont, 1988.
[22] *Jazz, mode d'emploi*, 1990.

Conclusion

Tout comme mon oncle Soul Ben, j'aspire à posséder bien des choses en vue d'être une chanteuse modèle. Le phrasé, la vivacité d'esprit, la polyvalence, la culture de la tradition…bref, être au cœur de l'esthétique jazz (et dans tous les sens du terme).

Chanter me permet de participer à la musique mais s'interprète également en termes d'espace(s) :
Espace à soi qui permet l'extériorisation, l'épanouissement, l'apport de confiance, espace d'évasion, espace ouvert où j'ose laisser s'exprimer des choses d'ordinaire contenues.

Tous ces espaces permettent de se sentir hors des contraintes du quotidien et de laisser libre cours à la voix chantée, même si le chant est lui-même porteur d'obligations d'interprétation, tels les paroles (et encore !), le phrasé, les tempi, etc.

L'acte de chanter mobilise notre être entier car il invite à une implication à la fois corporelle, émotionnelle et mentale. L'expérience de l'improvisation et de la création réunit en nous l'esprit et le corps en nous demandant d'oublier temporairement le mental. On peut réfléchir avant, après, mais pas pendant. Au moment de l'action, il faut juste vivre et laisser vivre la musique, comme Diana Krall semble le faire avec tant de facilité.
Le chant est donc pour moi un terrain d'expérimentations et de ressentis personnels puissant, un besoin d'expression qui a parfois valeur de « thérapie ».

Mais le chant, c'est aussi le groupe, et ce qu'il apporte. Il peut être une belle leçon d'humilité car seule, je ne peux pas partager, donner et recevoir.

Qu'on le pratique avec d'autres chanteurs ou des instrumentistes, c'est un moyen pour mettre à jour notre capacité à être en relation, à s'écouter, à oser s'affirmer tel que nous sommes, à diriger et se laisser diriger, à communiquer et assurer un leadership avec une vision comme le ferait un chef d'orchestre, à co-animer en synergie, à se découvrir mutuellement, à approfondir la dimension affective et corporelle, à prendre plaisir à partager une expérience commune.

Ainsi, je peux bien collectionner toutes les ressources imaginables dans ma boîte à outil de chanteuse de jazz, mais il ne faut pas que j'oublie la dimension du plaisir de jouer ensemble, de lâcher prise et d'échanger, sans quoi je ne serai rien.

Bibliographie

I. Ouvrages et articles

- Encyclopédie Universalis, Paris, 2006.
- BARRAQUÉ Jean, *Debussy,* Paris : Seuil, 1977, Coll. Solfèges
- BAUDOIN Philippe, in P. CARLES, A. CLERGEAT, J.L. COMOLLI, *Dictionnaire du jazz,* Paris : Robert Laffont, 1888, ColI."Bouquins".
- _____, *Jazz mode d'emploi*, Paris : Outre mesure, 1990, Coll. "théories".
- BYRNES Sholto, *Kurt Elling : this cat can scat !* in the Independent, 14 octobre 2007.
- DEBUSSY Claude, cité par E. Andréani, *Antitraité d'harmonie,* Paris : 10/18, 1979
- DE RAYMOND Jean-François , *L'improvisation : contribution à la philosophie de l'action*, Paris : Vrin, 1980
- GARCIA Antonio J., *Music Educators National Conference,* MENC Journal, Vol. 77, No. 1, septembre 1990.
- KOECHLIN Stéphane, *Jazz ladies, le roman d'un combat*, Paris : Hors Collection, 2006
- PETARD Antoine, *L'improvisation musicale: Enjeux et contrainte sociale,* Paris : L'Harmattan, 2010.
- RAVEL Maurice, *entretien avec le Musical Digest*, avril 1928, In: Orenstein A, *Maurice Ravel : Lettres, écrits et entretiens*, Paris : Flammarion, 1989

II. Discographie

- DEBUSSY Claude, *Oeuvres pour piano* par Samson François, Emi Classics, 1971
- _____, *Complete Piano music* par Martin Jones, Nimbus Records, 1996
- _____, *La Mer/Nocturnes…*, Cleveland orchestra dir. Pierre Boulez, Deutsche Grammophon, 1995
- _____, *Orchestral music* dir. Bernard Haitink, Philips, 1994
- ELLING Kurt, *The gate,* Concord, 2011
- FITZGERALD Ella, *The Complete Ella in Berlin,* Polygram Records, 1993
- _____, *Ella Fitzgerald Sings The Irving Berlin Song Book,* Verve, 1958

· _____, *Lullabies of Birdland*, Decca, 1956

· _____, *Ella & Louis sing Gershwin*, Verve, 1998

· GAILLARD Slim, *Laughing In Rhythm,* Universal Classic and Jazz, 1994

· KRALL Diana, *From this moment on*, Verve, 2006

· _____, *All for you*, Universal, 2005

· MCFERRIN Bobby, *The Voice,* Elektra/Musician, 1984

· _____, *Spontaneous Inventions,* Blue note, 1986

· _____, *The Collection*, Emi Records, 2007

· MCFERRIN Bobby et COREA Chick, *Play,* Blue note, 1990

· MONHEIT Jane, *In the sun,* N2K, 2002

· _____, *Come dream with me*, Encoded Music, 2001

· _____, *Taking a chance on love*, Sony, 2004

· MURPHY Mark, *Once to Every Heart,* Verve, 2005

· RAVEL Maurice, *Daphnis et Chloé/La Valse…*, Berlin philharmonic dir. Pierre Boulez, Deutsche Grammophon, 1995

· _____, *Boléro/Ma mère l'oye…,* Berlin philharmonic dir. Pierre Boulez, Deutsche Grammophon, 1994

· _____, *Jeux d'eau* in Martha Argerich debut Recital, Deutsche Grammophon, 1996

· VAUGHAN Sarah, *Swinging easy*, EmArcy, 1957

· WATSON Leo, *Scat man best*, Vintage Masters Inc., 2011

III. Sources internet

· www.wikipedia.com

· www2.concordmusicgroup.com/artists/Jane-Monheit/

· www.jazz.com

· www.mezzo.tv/nos-programmes/bobby-mcferrin-chick-corea-duo-live-jazz-vienne-0

· Beatbox battle TV

Annexes

Shulie a Bop (Sarah Vaughan Scat)

Improvised solo over "Summertime" chord changes
Recorded April 2, 1954 in New York City
From "Sarah Vaughan's Finest Hour," Verve 543 597

Transcribed by Justin Binek

Intro
Chorus 1
Chorus 2
Sa - lul-ya-bop, Sul-ya-bop, Shul-ya-bop, Shul-ya-bop, Shu bi du bu,
Fa dul-ya du dn dul-ya du dn dul-ya du dn dul-ya du dn du bi-du,
Sha ba ba
di-di-dl-a bu bi du ba du bo di-di-dl-a di ba bi ba-ah dn bi ba-oo dn bi ba,
Sa - wi,
Oo ba di-di-dl-ya da dn wi, Oo ba di-di-dl-ya da dn bi bli oo dn bi ba,
Si ay
day o day day o day yuh, Ut bu dn bu dn bay ba du bi,
Shau
ba ba di dn di dn di ba du bi,
Shau
ba ba di dn di dn di ba du bi,
I ain't, mad at you, pret-ty ba-by, don't be mad at me...
Sha ba
dil ay du dn buy yu,
Si yu,
du di...

Improvised choruses from John Malachi (piano), Joe Benjamin (bass), and Roy Haynes (drums)